

АУТЕНТИЧНОЕ ИСПОЛНТЕЛЬСТВО

У ряда музыкантов-исполнителей бытует мнение, что композиторы некомпетентны в вопросах исполнительства и их указания относительно исполнения (темпы, фразировка, штрихи и т.п.) являются наивными. Многие считают, что имеют право на иное прочтение. Но я уверен, что большинство выдающихся композиторов, даже те, кто не занимался исполнением своей музыки, отчетливо представляли себе ее исполнение и старались зафиксировать свои указания максимально точно. А поскольку талант великих композиторов был велик, то только великий исполнитель (и то не всегда) может предложить иное прочтение, не ухудшающее произведение.

Мы поговорим сейчас о стремлении музыкантов исполнить ноты в соответствии с намерениями автора. При этом возникает несколько проблем:

1. Современный оркестр и инструментарий складывался на протяжении XVII-XVIII веков. Это привело к стандартизации набора инструментов, многие инструменты (продольные флейты, виолы, лютия, шалумо – предшественник кларнета, клавесин, бассетгорн и др.) перестали употребляться, а ведь для них написана огромная литература и они входят в состав оркестра в ныне репертуарных сочинениях (виолы в Бранденбургских концертах Баха, бассетгорны в Реквиеме у Моцарта). В целом можно сказать, что число употребляемых музыкальных инструментов за последние 200 лет сократилось на порядок.

Да и сохранившиеся в употреблении инструменты непрерывно совершенствовались и видоизменялись вплоть до наших дней, при этом менялось соотношение звучности инструментов (например, труба Баховских времен менее резкая, чем современные трубы и даже внешне на них не похожа). Но далеко не всегда совершенствование инструмента имело только положительные последствия.

Исполнение старинных произведений на современных инструментах нередко приводит к явным искажениям. Например, в Мессе си минор Баха в № 10 «*Quoniam tu solus sanctus*» композитором предусмотрен инструмент *Corno da caccia* (буквально Охотничий рог) - барочная валторна, которая играет в ярком, высоком для себя регистре. Те же ноты, сыгранные на современной валторне (близком родственнике барочной валторны) звучат задавленно даже у лучших музыкантов.

2. Изменилась техника игры на инструментах, появились новые приемы игры, особенно это касается смычковых инструментов (применение «прыгающих» штрихов - *spiccato*, *saltando*, применение интенсивной вибрации и т.д.). Уже во времена Моцарта (через 30 лет после смерти Генделя) никто уже не умел играть на барочных трубах, и Моцарт для исполнителей Генделя пересочинял эти партии для кларнетов.

3. Вкус последующей эпохи влияет на наше восприятие музыки прошлого. Романтические длинные фразы и господство легато наполнили все издания сочинений Баха и Моцарта первой половины XX века.

4. В разные эпохи отношение к нотам было различным: в эпоху барокко и классицизма постепенно усиливалась тенденция к точному исполнению в отношении темпа и ритма. В эпоху романтизма началось господство рубато - свободных темпов. Только после Паганини и Листа исчезло право исполнителей добавлять в музыку импровизационные вставки, в том числе в местах, не предусмотренных композитором. Соотношение быстрого и медленного темпа также менялось со временем и только с

изобретением в начале XIX века метронома темпы стали обозначаться точно (многие музыковеды однако заявили, что у классиков были плохие метрономы и пользоваться этими указаниями нельзя).

5. Дурную роль в головах глупых людей сыграли словесные указания музыкантов далеких эпох. Ф. Э. Бах призывает придерживаться темпа, на этом основании делается вывод, что музыку XVIII века надо играть метрономически точно. Но ведь, если бы такая манера была бы принята, зачем бы композитору было проповедовать следование темпу? Его слова означают обратное: в исполнении музыки той эпохи отклонения от темпа были чрезмерными. Клементи и Бетховен критиковали игру Моцарта на фортепиано за отрывистость и мелкие штрихи. Выдающиеся столпы фортепьянной педагогики тут же снабдили в печатных изданиях нот всю музыку Бетховена длинными лигами и строго указывали профанам, что именно это правильно. Не логичнее ли предположить, что исполнение Бетховена было более легатым, чем у Моцарта, и не более.

К середине XX века сложились нормативы академического стиля, которые стали непререкаемыми во всех специальных учебных заведениях. Нормы академического стиля требовали:

1. Точного исполнения нот, написанных композитором, выдерживания метрономически выверенного темпа в доромантической музыке (да и в романтической тоже).

2. Неиспользования приемов, которые заведомо не применялись в старой музыке, например, обильного применения педали на фортепиано или прыгающих штрихов на струнных в музыке барокко.

3. Инструменты, не имеющие явного аналога в современной инструментации, использовались согласно указаниям автора, так возродились лютя, клавесин - инструменты щипковой группы. Другие же старинные инструменты заменяются современными аналогами. Так я ни разу не слышал живого исполнения Реквиема Моцарта с участием бассетгорнов.

А что касается всего остального, то очень часто Симфонии Бетховена и Шостаковича игрались примерно одинаково.

Однако выявились непреодолимые противоречия: если мастера первой половины XX века (Бруно Вальтер, Фуртвенглер) уравнивали звучность многочисленной струнной группы современного большого оркестра увеличением в форте числа духовых инструментов, а нередко и вписывали недостающие для баланса звучности инструменты, то отказ от этого (в нотах не указано!) привел к несбалансированности оркестра, где струнная группа подавляла деревянную и прочее. Мне повелось слушать Героическую симфонию Бетховена в исполнении Оркестра де Пари под управлением глубоко уважаемого мною Даниеля Баренбойма. О существовании духовых в этом тусклом звучании приходилось только догадываться. Практика старых дирижеров, ретуширующих партитуры старых мастеров, была осуждена, ее сочли вагнеризацией старых мастеров, и в этом была некоторая доля истины.

Однако всё не так однозначно. Практика буквального исполнения партитуры шла от неосведомленности. Николаус Арнонкур в своей книге указывает, что в зависимости от величины зала или театра количественный состав оркестров конца XVIII века варьировался и, в случае необходимости, одну партию духовых инструментов исполняли

два музыканта. Это знали все современники Гайдна и Бетховена, но они позабыли это указать в примечаниях к полному изданию своих сочинений, поэтому практика Фуртвенглера и Бруно Вальтера была объявлена устаревшей.

Из сказанного легко понять, что догматический академический стиль требовал буквально исполнять нотный текст на совсем других инструментах, чем те, которые предусмотрел композитор.

Как альтернатива возник принцип аутентичности: исполнение музыки только на инструментах эпохи и только в манере эпохи. Первое условие решается, нашлись люди, научившиеся хорошо играть на барочных флейтах и валторнах, более того, при этом эти люди продемонстрировали, что старинные инструменты позволяют добиваться художественных результатов по крайней мере не меньших, чем при игре на современных инструментах.

Более сложно понять, что такое манера и стиль эпохи. Книжные знания здесь необходимы, но главное не в них.

Аутентичность была создана не учеными умниками, а выдающимися музыкантами Николаусом Арнонкурром, Тревором Пиннокком, Райнером Гобелем, Джоном Элиотом Гардинером, которые создали не музей, а истинно живую музыку, которая оказалась гораздо интереснее нам, чем лакированные трактовки академического стиля.

Появление нового конкурента на музыкальном рынке было встречено без восторга собратями по профессии. Однако за полвека мы исподволь, во многом благодаря звукозаписи, привыкли к аутентичным приемам в барочной музыке, и сейчас кумир 60-х годов оркестр «Римские виртуозы» вряд ли имел бы успех. Достаточно заметно, что и отечественные камерные оркестры редко берутся за барочную музыку, хотя особой конкуренции со стороны аутентичных исполнителей у нас не наблюдается.

Естественно, что помимо богов в аутентичную школу пришли и бараны, и в этой манере гениальность и бездарность проявляются независимо от того, какой стороной прижимают к щеке скрипку и сколько ученых книг прочитал исполнитель. Если в квартете Гайдна исполнители издают скребущие и скрежещущие звуки, то их не оправдают никакие ссылки на аутентичность. Является неким законом истории, что появление любого направления в искусстве сопровождается появлением своих Писаревых и Стасовых, усердно размахивающих дубиной. Не является исключением и аутентичная музыка, порой от нее веет сектой. Но какое дело до этого слушателям?

Итак, аутентичные музыканты пытаются в меру своего таланта и умения донести до нас музыку в том виде, в каком создали ее авторы. Если этот аутентичный Бах или Бетховен способны нас глубоко затронуть, и музыканты способны показать эту музыку в новом, пусть непривычном для нас свете, то Бог им в помощь. Надо только отрешиться от мысли, что Бетховен Караяна и Шнабеля правильный, а у Арнонкура неправильный. Или наоборот. Бетховен и Бах неисчерпаемы, и каждый музыкант, открывающий их с новой стороны, вовсе не конкурирует со своими предшественниками и не отрицает их.

Но не все гладко у аутентичников, особенно это касается произведений для сольных инструментов. Несмотря на все усилия клавиесинистов, никто из них не может воспроизвести сложную полифонию Хорошо темперированного клавира Баха с той полнотой и художественной свободой, которой достигают на фортепьяно Глен Гульд или Григорий Соколов. Не могут конкурировать с великими пианистами и исполнители

Моцарта на старинном молоточковом фортепьяно (хаммерклави́ре). Да и аутентичные скрипачи не дотягивают в Моцарте до планки, заданной Артюром Грюмьо и Анной-Софи Муттер. Очевидно, что аутентичный стиль имеет свои границы и при всех бесспорных достижениях не может быть единственным путем развития музыкального исполнительства.